

---

## Le portail royal du Mans et l'évolution de la première sculpture gothique entre les façades de Dijon et de Chartres

*The Royal Great Door at Le Mans and the Development of Early Gothic Sculpture between the Facades at Dijon and Chartres*

**Marcello Angheben**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccm/1891>

DOI : 10.4000/ccm.1891

ISSN : 2119-1026

### Éditeur

Centre d'études supérieures de civilisation médiévale

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2017

Pagination : 27-58

ISSN : 0007-9731

### Référence électronique

Marcello Angheben, « Le portail royal du Mans et l'évolution de la première sculpture gothique entre les façades de Dijon et de Chartres », *Cahiers de civilisation médiévale* [En ligne], 237 | 2017, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 19 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ccm/1891> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccm.1891>

---



La revue *Cahiers de civilisation médiévale* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

**José Alberto MORÁIS MORÁN\***

---

## **Pour une image passée et future du portail de l'Agneau de San-Isidoro-de-Léon**

### RÉSUMÉ

Ladite *Puerta del Cordero* (Portail de l'Agneau), accès méridional de la basilique royale de San-Isidoro-de-Léon (Espagne), peut être considérée comme l'un des premiers portails monumentaux de l'art roman européen. À partir de celle-ci, cet article aborde deux aspects fondamentaux. Premièrement, nous ferons le point sur la bibliographie des recherches qui, entre les <sup>XIX</sup><sup>e</sup> et <sup>XX</sup><sup>e</sup> siècles, ont traité des sculptures ornant cet ensemble. Cet état de la question nous permettra de revendiquer la paternité de certaines théories alors minimisées, voire oubliées par l'historiographie actuelle. Ensuite, et plus important encore, nous fournirons des documents graphiques inédits ainsi qu'une série de reconstitutions digitales de l'ensemble médiéval, mettant en avant différentes hypothèses sur l'image originelle du portail, laquelle fut fortement remaniée au cours de l'ère moderne.

### ABSTRACT

The so-called *Puerta del Cordero*, the southern access to the regal basilica of San Isidoro of León (Spain), could be considered as one of the earliest monumental portals of Romanesque European art. In the light of this possibility, this article deals with two main aspects. Firstly, there is a bibliographical summary of research that, between 19th and 20th centuries, studied the sculptures that decorate the portal, with the aim of claiming for some theories an authority that nowadays is played down and even forgotten by current historiography. Secondly, and more importantly, we furnish unpublished documents and a series of digital reconstructions of the medieval monument, putting forward different hypotheses concerning the image that the portal originally displayed, since it has undergone considerable reworking in modern times.

---

Examiner en détail les reliefs qui forment aujourd'hui l'accès méridional de la basilique de San Isidoro – ladite *Puerta del Cordero* – représente une leçon historiographique du roman pour le spectateur contemporain (fig. 1). Durant cinq siècles, savants et chercheurs défendirent leurs points de vue concordants ou contradictoires sur ces sculptures, mais toujours fondés sur la tentative de contextualiser le cadre chronologique dans lequel elles furent exécutées. L'intention relevait d'un désir commun : d'une part, éclaircir les desseins des auteurs les ayant matérialisées, et d'autre part, expliquer le sens que ces images voulaient transmettre au spectateur. Pour ce faire, les discours ne furent pas neutres et, plus qu'à l'ordinaire, finirent par servir d'appui à certains intérêts éloignés de la véritable analyse scientifique.

\* Université Pontificale Catholique de Valparaiso, Chili, Institut d'Histoire, Paseo Valle, 396, Viña del Mar. Docteur européen pour l'Université de Léon (Espagne). Recherche résultant du Projet DI Initiation code 37.0/2015 de la Vicerrectoría de Investigación y Estudios Avanzados de la PUCV. Groupe d'études « *Circulación de la información, objetos y personas* » de l'Institut d'Histoire.



Fig. 1. — *Puerta del Cordero*, Real Colegiata de San Isidoro (León),  
(cl. J. A. Moráis Morán, 2016)

À ce stade du récit historiographique, tout rapprochement à ce travail pourrait sembler malencontreux. L'exercice n'en serait de plus qu'infructueux et chronophage, compte tenu de l'incalculable somme de contributions qui eurent pour objet l'ensemble sculpté depuis le <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle.

Notre analyse se construit à partir de deux objectifs. Dans la première partie, nous nous appliquerons à condenser les principales théories énoncées sur la fameuse œuvre ; une tâche que nous considérons fondamentale au moment d'illustrer dans une seconde partie notre propre contribution. La quantité d'ouvrages consacrés à cet ensemble a noyé les réflexions d'anciens auteurs qui, à l'époque moderne, avaient déjà avancé toutes les analyses actuelles. Ainsi, nous devons rester prudents quant à la paternité de telle ou telle théorie qui serait faussement attribuée à certains chercheurs contemporains, alors même qu'elles furent établies un ou deux siècles auparavant. C'est pourquoi, il est nécessaire de procéder à une analyse historiographique minutieuse en préambule de cet article.

Mais comme nous le disions, si toute réflexion semble aujourd'hui superflue au regard des études qu'Arthur Kingsley Porter, Manuel Gómez-Moreno, Georges Gaillard et Serafin Moralejo ont menées sur la *Puerta del Cordero*, notre contribution fait sens par la présentation de matériels inédits qui permettent une reconstitution du portail avant ses remaniements modernes. Il s'agit du second objectif de notre article, le plus pertinent d'entre tous.

### Pour une image textuelle du passé

Plus attentif aux sépulcres de la Chapelle de Santa Catalina – le Panthéon Royal – Ambrosio de Morales ne mentionne pas l'accès méridional du temple roman<sup>1</sup>, alors qu'en 1711, Manuel Risco indiquait que l'église actuelle avait été érigée par Ferdinand I<sup>er</sup> en l'an 1060, sans s'attarder davantage sur le portail<sup>2</sup>.

En 1829, Eugenio Llaguno attribue l'édification du temple que nous connaissons aujourd'hui et le portail du *Cordero* sous le haut patronage du roi Ferdinand I<sup>er</sup> et de son épouse Sancha : « preuve que l'architecture gothique-germanique n'avait pas encore été introduite en Espagne lors de sa construction, qui eut lieu peu avant l'an 1063 »<sup>3</sup>.

Pour sa part, José María Quadrado inaugure en 1855 l'historiographie du portail en identifiant le thème du sacrifice d'Isaac sur le linteau : la présence d'Abraham et l'Agneau de Dieu avec les deux anges, ainsi que les patrons des socles en têtes de taureau, lesquels « sont tellement étranges qu'ils pourraient dater du x<sup>e</sup> siècle ou du suivant. Des pierres des écoinçons, ressortent les signes du zodiaque et (...) quelques figurines à la signification vague et mystérieuse »<sup>4</sup>.



Fig. 2. — Real Colegiata de San Isidoro, (León), Francisco Javier Parcerisa, 1855

1. Ambrosio DE MORALES, *Las antigüedades de las ciudades de España* [1<sup>re</sup> éd. 1575], Madrid, 1792, Don Benito Cano, 1972, p. 56-67.

2. Manuel RISCO, *Iglesia de León y monasterios antiguos y modernos de la misma ciudad*, Madrid, B. Roman, 1792, p. 144.

3. Dans un ajout de Ceán-Bermúdez : Eugenio DE LLAGUNO Y AMIOLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, Turner, 1829, p. 14.

4. José María QUADRADO, *Asturias y Leon* [1<sup>re</sup> éd.], Barcelone, J. Repullés (Recuerdos y bellezas de España, 12), 1855, p. 340.



José María Quadrado est l'un des premiers auteurs à prendre en considération l'ensemble sculpté. Il initie une tendance historiographique non seulement en insistant sur l'hétérogénéité, matérielle et chronologique des reliefs, mais également en soulignant la présence du zodiaque et sa réimplantation, après la construction des balustrades et du fronton supérieur, sur la façade attribuée à Carlos V<sup>5</sup>. Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, Parcerisa transcrit visuellement les mots de l'auteur dans son dessin du portail méridional<sup>6</sup> (fig. 2).

Malgré la précocité avec laquelle l'historiographie européenne s'est intéressée à ce portail, souvenons-nous qu'en 1859, Édouard Laforge citait déjà cette présence zodiacale, bien que son approche superficielle de l'ensemble détermina ces reliefs comme malhabiles et infantiles<sup>7</sup>. Un an plus tard seulement, Juan de la Rada consacre quelques mots à la façade, qu'il référence comme romane avec des réminiscences latino-byzantines. Du reste, il identifie les « effigies de saints », le sacrifice d'Isaac ainsi que les signes du zodiaque<sup>8</sup>.



Fig. 3. — Zodiaque, *Puerta del Cordero*, Real Colegiata de San Isidoro, (León),  
(cl. Juan de Dios y Rada, 1876)

5. J. M. QUADRADO (éd. cit. n. 4).

6. Dans ledit dessin, sont parfaitement visibles les deux figures des écoinçons, identifiées aujourd'hui comme étant San Isidoro et San Pelayo ou San Vicente, selon les auteurs. De même que l'emplacement dans l'espace supérieur donne à voir des reliefs de David, des musiciens et les plaques du zodiaque.

7. Édouard LAFORGE, *Des arts et des artistes en Espagne jusqu'à la fin du dix-huitième siècle* [1<sup>re</sup> éd.], Lyon, L. Perrin, 1859, p. 95.

8. Juan DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO, *Viaje de SS. MM. Y AA. por Castilla, León, Asturias y Galicia verificado en el verano de 1858* [1<sup>re</sup> éd.], Madrid, Aguado, 1860, p. 190-192.

Seize ans plus tard, il publie son étude monographique du portail. Il s'agit de l'une des rares œuvres spécifiques du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>, datant le zodiaque du XII<sup>e</sup> siècle et justifiant son utilisation à partir de la connaissance astrologique, comme une représentation allégorique du temps. Ses écrits exposent dans quelle mesure l'hypothèse s'était déjà installée et selon laquelle, il serait possible que de « telles sculptures aient pu appartenir à un édifice roman de la décadence, profitant ensuite de celles-ci comme d'un ornement (...) aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles »<sup>10</sup>. Cette théorie confronte ainsi le style des signes de la Vierge et de la Balance à celui d'autres pièces, comme celle de la *Vierge de Sahagún* (fig. 3). Très vite, survient l'allusion au caractère antiquisant de ces reliefs – « qui maintiennent [en effet] une tradition antique, montrant que l'artiste aurait étudié quelques-uns de ses originaux, peut-être en Italie »<sup>11</sup> – ainsi qu'à l'iconographie des ophidiens anticipant alors les analyses ultérieures.

En 1865, George Edmund Street analyse le temple léonais à partir des sources ; il réfléchit sur la basilique de San Juan, l'invocation à San Isidoro en 1063 et l'inscription de sa consécration en 1149<sup>12</sup>. Son texte éternne la contextualisation de la basilique isidorienne avec les filiations toulousaines, entre Saint-Sernin de Toulouse et Compostelle.

L'historiographie du temple fait passer sous silence ses réflexions, même s'il identifie très vite deux phases constructives responsables, selon lui, de la réalisation rapide des socles contre les ouvertures. Pour l'auteur, la *Puerta del Cordero* est précoce et « pourrait avoir été exécutée avant 1063 »<sup>13</sup>. En effet, il reconnaît les signes zodiacaux, à San Isidoro, tout en faisant remarquer la division du tympan – avec l'*Agnus Dei* en haut et le sacrifice d'Isaac en bas<sup>14</sup> et l'étude des marques de tailleurs de pierre : ces éléments lui permettent de dater approximativement le portail vers la première consécration de l'église<sup>15</sup>.

En 1879, Policarpo Mingote situe le portail au XI<sup>e</sup> siècle sous Ferdinand I<sup>er</sup> en citant le zodiaque. Contrairement à la tendance du moment – et des quelques années suivantes – il attribue les peintures murales du Panthéon à ce même siècle<sup>16</sup>. Quoi qu'il en soit le caractère supposément arbitraire de quelques uns des signes zodiacaux, placés après la modification du portail et provenant d'une structure antérieure, s'installe depuis ce jour dans les discours du XIX<sup>e</sup> siècle.

Camille Enlart (v. 1894) perpétue l'idée que le roman isidorien dépend des modèles français, reproduits mécaniquement dans la province de Léon comme une simple évocation de Toulouse<sup>17</sup>. Il attribue une date précoce au Panthéon (v. 1063) et situe en l'an 1147 la sculpture du temple – portail du *Cordero* inclus –, à l'exception des reliefs encastrés qui proviendraient du temple du XI<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup>.

9. Juan DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO, « Signos del Zodiaco de la iglesia de San Isidoro de León. Estudio » dans *Museo Español de Antigüedades*, Juan DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO (dir.), Madrid, T. Fortanet, vol. 7, 1876, p. 449-466.

10. Id. (éd. cit. n. 8), p. 563. Il signale la représentation particulière du Cancer et du Scorpion ainsi que la possibilité que les jumeaux portent une pierre ou un reliquaie. Le cycle zodiacal et les sculptures plus petites (poissons ou fruits) sont attribués au même sculpteur.

11. Id. (art. cit. n. 9), p. 465.

12. Georges E. STREET, *Some account of Gothic Architecture Spain* [1<sup>re</sup> éd.], Londres, J. Murray, 1865, p. 122. Ses observations sont novatrices pour ce qui est de la confluence au nord de l'église primitive et de la nouvelle construction, devançant de plusieurs dizaines d'années les analyses réalisées à partir des excavations dans les années 1908-1909 par Juan Crisóstomo Torbado. Voir : José Ramón MÉLIDA, « La basilica legionense de San Isidoro », *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 56, 1910, p. 148-153 et José Alberto MORÁIS MORÁN, « El ornato esculpido en el templo de Fernando I (San Juan Bautista/ San Isidoro de León) », *De Arte*, 13, 2014, p. 7-30.

13. G. E. STREET (op. cit. n. 12), p. 122.

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*, p. 126.

16. Don Policarpo MINGOTE Y TARAZONA, *Guía del viajero en León y su provincia*, Léon, M. A. Minon, 1879, p. 178, avec un dessin de l'ensemble isidorien à la p. 172.

17. Camille ENLART, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Paris, E. Thorin (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, 66), 1894, p. 294.

18. Id., « Des débuts de l'art chrétien à la fin de la période romane » dans *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, André MICHEL (dir.) [1<sup>re</sup> éd.] Paris, Armand Colin, vol. 1, 1905, p. 1-2 et p. 520-521. Enlart consacre le chapitre VIII à l'Espagne et au Portugal, entre les p. 558-579 avec une section révélatrice consacrée aux influences françaises sur la sculpture.

En 1908, Manuel Gómez-Moreno expose des théories fondamentales sur le portail. Il insiste sur l'hétérogénéité des matériaux en marbre blanc et calcaire, et considère que les plaques du zodiaque sont les métopes de l'avant-toit primitif. Il est le premier à détecter, gravée dans la pierre des balustrades et du fronton baroque, une inscription « de la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle : GEMINI:TAV »<sup>19</sup>.

Parallèlement, Émile Bertaux revient sur le caractère français de l'art parrainé par Ferdinand I<sup>er</sup> et Alfonso VI<sup>20</sup>, en le connectant au Languedoc. Léon et Compostelle sont, d'après lui, l'émanation de « deux générations successives d'une même école, celle de Toulouse »<sup>21</sup>. En outre, il établit la chronologie du cycle zodiacal dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle<sup>22</sup>, en le qualifiant de maladroît et inintelligible.

L'année 1908 est cruciale pour l'étude du monument. Georges Sanoner effectue une analyse du *Cordero* en *clipeus*, qu'il pense copié d'un sarcophage ancien. Ainsi, conclut-il par l'absence de relation iconographique avec le cycle d'Isaac. Le choix du thème et de la composition du tympan répondrait davantage à des raisons esthétiques plutôt que symboliques<sup>23</sup>. Ces hypothèses induisent la riposte de Pierre Mayeur qui signale, au contraire, l'homogénéité des sculptures : reflet d'un savant programme iconographique global, à la lumière des textes d'Honorio de Autun et Walafrido Strabon<sup>24</sup>.

Pour sa part, Vicente Lampérez évoque le zodiaque comme un ornement sans grande importance<sup>25</sup>, tandis qu'Indalecio Llera, un oublié de l'historiographie, cerne les formes toulousaines du portail<sup>26</sup>.

Un an plus tard, Georgina Goddard King date la *Puerta del Perdon* (Portail du Pardon) à l'époque de Ferdinand I<sup>er</sup> et recule celle du *Cordero* sous le règne d'Alfonso VII à l'an 1147. Elle identifie les figures extérieures comme étant celles de Vicente et Sabina, et considère le zodiaque et le cortège de musiciens comme des fragments d'un ensemble antérieur<sup>27</sup>.

À travers la sculpture du Chemin de Compostelle, la chercheuse analyse la persistance de motifs orientalisants propres au culte de Mithra. Ainsi, cela permettrait de comprendre la présence d'ophidiens dans les reliefs du Capricorne et du Lion, immanent du zodiaque léonais<sup>28</sup>. Il s'agirait en fait d'héritages de l'art ancien, visibles

19. Manuel GÓMEZ-MORENO, *Provincia de León (1906-1908)* [1<sup>re</sup> éd.], Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (Catálogo monumental de España), 1925-1926, p. 197. Sur le linteau du portail, il crut identifier Moïse et Balaam, tandis qu'il interpréta la maison près de Sarah comme étant les portes du ciel. Il indique également que l'inscription du Gémeaux était encastrée sur le fronton, alors qu'elle est aujourd'hui conservée dans le Lapidaire du musée, et que seul reste, sur le mur extérieur, l'épigraphie du Bélier.

20. Émile BERTAUX, « La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XIV<sup>e</sup> siècle » dans C. ENLART (éd. cit. n. 18), vol. 2, 1906, p. 1-2 et p. 214-295.

21. Il est significatif que les portes des *Platerías* de Compostelle et celle du *Cordero* de Léon soient comprises dans les « portails de style toulousain ». Voir *Ibid.*, p. 250.

22. *Ibid.*, p. 250-253. Il identifie les effigies latérales comme étant celles de San Isidoro et une sœur de San Vicente et cite uniquement les musiciens, sans référence aucune à David.

23. Georges SANONER, « La vie de Jésus Christ racontée par les imagiers du Moyen Âge sur les portes des églises », *Revue de l'Art Chrétien*, 6, 1908, p. 78-92, en part. p. 81.

24. Pierre MAYEUR, « Le symbolisme d'un tympan de porte à San Isidoro de Léon », *Ibid.*, p. 250-253. Critiquée par Sanoner et une grande partie des spécialistes du XX<sup>e</sup> siècle, la position des anges, flanquant le *Cordero*, est également justifiée dans son texte : « [ils] semblent réellement voler dans le ciel et remplissent leur fonction avec une souplesse et un naturel qu'on ne retrouve pas toujours dans les œuvres similaires de l'art roman ». Voir *Ibid.*, p. 253.

25. Vicente LAMPÉREZ Y ROMEA, *Historia de la arquitectura cristiana española en la edad media. Según el estudio de los elementos y los monumentos*, Madrid, J. Blass, vol. 1, 1908, p. 1-393. Voir aussi : *Ibid.*, vol. 2, p. 1-411.

26. Indalecio LLERA, *Teoría de la literatura y de las artes*, Bilbao, Rochelt y Martin, 1914, p. 394. Voir les analyses pertinentes à propos de la réutilisation des sculptures sur la façade des *Platerías*, s'opposant aux théories de Pedro de Madrazo et d'Enrique Serrano Fatigati.

27. Georgiana GODDARD KING, « French Figure Sculpture on Some Early Spanish Churches », *American Journal of Archaeology*, 19, 1915, p. 250-267. Elle se référait déjà au portail des *Platerías* comme un exemple de tympan désorganisé pour comprendre la structure de celle du *Cordero*. Par ailleurs, elle confirma la relation de la sculpture des *Platerías* avec les effigies des patrons léonais. Voir aussi : *Id.*, *The Way of Saint James*, New-York et Londres, G. P. Putnam's Sons (Hispanic notes and monographs), 1920, p. 1 et p. 63.

28. *Ibid.*, vol. 2, p. 178-190 et p. 319. Elle justifie la présence d'un culte de Mithra dans l'ancienne *Legio VII Gemina*, León, et propose quelques pièces romaines d'Arles comme source d'inspiration.

sur les consoles qui soutiennent les effigies des patrons, eux-mêmes inspirés d'autels romains à l'instar de la composition centrale – l'*Agnus Dei* – copiée d'un sarcophage<sup>29</sup>.

Les années vingt sont conflictuelles pour l'étude du roman espagnol, ses filiations artistiques étant alors concentrées sur Compostelle, Toulouse et les portails isidorien<sup>30</sup>. Émile Mâle, Arthur Kingsley Porter et Georges Gaillard entrent en scène, bien que les grandes lignes de l'image historiographique du portail aient déjà été tracées par les érudits du XIX<sup>e</sup> siècle. Avec cette génération, les précisions iconographiques et stylistiques se clarifient, tandis que les conjectures chronologiques stagnent dans l'incertitude.

Comme on le sait, Porter et Mâle entretiennent un conflit intellectuel axé sur la défense de la chronologie précoce de la sculpture espagnole pour le premier, et sur l'influence de la France et de son art au détriment du rôle joué par l'Espagne et l'Italie, pour le second<sup>31</sup>.

L'œuvre de Porter met en évidence les postures intéressées d'Enlart et de son acharnement à contester une chronologie du XI<sup>e</sup> siècle pour la sculpture léonaise<sup>32</sup>. Il dénonce l'acception formulée à l'égard de la date 1147 attribuée au portail du *Cordero* comme le soutient Bertaux<sup>33</sup>. Porter considère les productions éburnées isidorien<sup>34</sup> comme les prémices du travail en pierre, tandis que les manuscrits de Ferdinand I<sup>er</sup> et de la reine Sancha révèlent la précocité léonaise dans les débuts du roman européen. Ainsi, il avance l'antériorité de la *Puerta del Cordero* par rapport à celle du *Perdón*<sup>35</sup>.

Ses conclusions sur la sculpture hispanique s'appuient sur la connaissance d'une excellente documentation photographique, en plus des savants dessins de Valentín Carderera : une figure essentielle dans l'étude du roman espagnol tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et qui, comme tant d'autres, a été passée sous silence par la suite<sup>36</sup>.

Sans pour autant digérer la critique franco-centriste envers Enlart, l'année même de la publication de Porter donne le jour à un autre travail signé par Mâle, faisant ainsi éclater la guerre intellectuelle<sup>37</sup>. La sculpture isidorienne et le portail du *Cordero* sont considérés comme de simples satellites en orbite autour de deux centres puissants : l'église toulousaine et la cathédrale de Compostelle<sup>38</sup>. Pour Mâle, le portail *del Perdón* est une pâle imitation de la porte Miègeville de Toulouse<sup>39</sup>, dont le tympan « conserve sa noblesse », perdue dans « l'imitation grossière du bas-relief toulousain, réalisée sur le portail de San Isidoro de León »<sup>40</sup>.

Au moment où les œuvres de Mâle et Porter sortent des presses, Julio Pérez Llamazares<sup>41</sup>, chercheur également délaissé par l'historiographie, a déjà achevé l'écriture de son texte, publié en 1923.

29. *Ibid.*, p. 2 et p. 193.

30. Juan Antonio OLAÑETA, « Polémicas en torno al románico en la historiografía de la primera mitad del siglo XX. Parte 1 », *Románico*, 12, 2011, p. 52-60 et Janice MANN, « Romantic identity, nationalism, and the understanding of the advent of Romanesque art in Christian Spain », *Gesta*, vol. 36, n. 2, 1997, p. 156-164.

31. Arthur K. PORTER, « Les débuts de la sculpture romane », *Gazette des Beaux-Arts*, 15, 1919, p. 47-60.

32. *Id.*, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads* [1<sup>re</sup> éd.], Boston, Marshall Jones Company, 1923. *Id.*, « Leonese Romanesque and Southern France » *The Art Bulletin*, vol. 8, n. 4, 1926, p. 235-250. *Id.*, « A sculpture at Tandragee », *The Burlington Magazine*, 1934, p. 65-380 et p. 227-230.

33. É. BERTAUX (art. cit. n. 20), p. 214-295.

34. A. K. PORTER (éd. cit. n. 32), p. 1 et p. 39.

35. *Ibid.*, p. 238, n. 1.

36. José María LANZAROTE GUIRAL, « Apuntes del pasado nacional. Aproximación al estudio de los dibujos de monumentos aragoneses de Valentín Carderera », *Argensola*, 2010, p. 141-176. José María LANZAROTE GUIRAL et Itziar ARANA COBOS, *Viaje artístico por Aragón de Valentín Carderera. Monumentos arquitectónicos de España. Dibujos de la Colección Valentín Carderera de La Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Institución Fernando el Católico (la Biblioteca Nacional de España y la colección privada de la familia Carderera), 2013.

37. Émile MÂLE, *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France, étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, Colin, 1922. Juan Antonio OLAÑETA MOLINA (art. cit. n. 30).

38. É. MÂLE (op. cit. n. 37), p. 90-91.

39. *Ibid.*, p. 398.

40. *Ibid.*, p. 90. Où il se réfère à la porte du *Perdón*.

41. Julio PÉREZ LLAMAZARES, *Iconografía de la Real Colegiata de San Isidoro de León*, León, La Crónica de León, 1923. *Id.*, *Historia de la Real Colegiata de San Isidoro de León*, León, Moderna, 1927.



Il détecte des disparités de matériaux et de forme, mais comprend le portail dans un cadre iconographique global et cohérent où le linteau d'Isaac complèterait le sens de l'*Agnus Dei* ; de même que la corniche supérieure, disparue avec les signes zodiacaux, pourrait suggérer la vision du cosmos céleste<sup>42</sup>. Le tout agrémenté par le cycle du roi David, qui coïncide avec la présence de l'histoire du sacrifice et du triomphe pascal<sup>43</sup>.

Bien qu'il date la sculpture du XI<sup>e</sup> siècle, Julio Pérez Llamazares la considère comme issue d'un tympan antérieur portant *a priori* l'image de l'Arche d'alliance au centre<sup>44</sup> et près du zodiaque : des poissons et des fruits encastrés dans les murs externes du portail. L'ensemble de ces éléments en provenance de « la cathédrale primitive, jusqu'en 1059 » furent intégrés à la nouvelle construction de Ferdinand I<sup>er</sup><sup>45</sup>.

Remédiant à l'identification erronée des effigies des patrons<sup>46</sup>, il se penche plus précisément sur la détection des matériaux avec les douze signes gravés dans le marbre, à l'exception des signes du Taureau et du Gémeaux ainsi que les musiciens sculptés dans du calcaire ordinaire<sup>47</sup>.

L'analyse approfondie l'amène à lire en termes cosmologiques ces images. En effet, les petites circonférences présentes au fond des plaques zodiacales peuvent être reconnues comme la représentation possible des étoiles<sup>48</sup> : une « zone céleste qui englobe l'écliptique »<sup>49</sup>. Elles insistent enfin sur la cohérence d'un programme global – « œuvre des mêmes artistes [à la même] époque »<sup>50</sup> – complété grâce aux modillons et métopes de la corniche supérieure<sup>51</sup>.

On se doit de citer finalement Georges Gaillard qui, ayant soutenu deux thèses doctorales sur l'art roman hispanique en 1938, commence à traiter le portail léonais à force d'une vision multidirectionnelle et de réciprocity artistiques entre la France et l'Espagne<sup>52</sup>.

Par la diversité des matériaux, « comme dans les œuvres toulousaines plus anciennes »<sup>53</sup>, il qualifie la sculpture de la *Puerta del Cordero* de puzzle plein de discordances esthétiques<sup>54</sup>, tout en insistant sur l'appartenance des métopes zodiacales à la corniche disparue, alternées avec des modillons<sup>55</sup>.

Au-delà de cette analyse, la contextualisation de ce portail au regard de la sculpture de la cathédrale de Jaca, et surtout de la pierre tombale d'Alfonso Ansúrez (v. 1093), permet à Gaillard de donner un cadre chronologique

42. Il reconnut sur le linteau Isaac, Sarah et Abraham. Voir J. PÉREZ LLAMAZARES, *Iconografía de la Real Colegiata...* (op. cit. n. 41), p. 101.

43. J. PÉREZ LLAMAZARES, *Historia de la Real Colegiata...* (op. cit. n. 41), p. 429.

44. L'hypothèse d'une façade antérieure avec l'arche qui se répète dans les deux publications : J. PÉREZ LLAMAZARES, *Iconografía de la Real Colegiata...* (op. cit. n. 41), p. 124. Id., *Historia de la Real Colegiata...* (op. cit. n. 41), p. 429.

45. *Ibid.*, p. 430.

46. L'auteur signalait déjà les fortes controverses entre les chercheurs du XX<sup>e</sup> siècle, en faisant allusion aux datations effectuées par exemple par Quadrado, qui avait alors identifié les sculptures des écoinçons comme étant des œuvres du X<sup>e</sup> siècle ou les voix déjà bien connues à ce moment-là qui avaient discuté de la possibilité que les plaques zodiacales proviennent d'un temple romain : J. PÉREZ LLAMAZARES, *Historia de la Real Colegiata...* (op. cit. n. 41), p. 353. Id., *Iconografía de la Real Colegiata...* (op. cit. n. 41), p. 121.

47. *Ibid.*, p. 122-123.

48. *Ibid.*, p. 159. Il proposa également de les identifier comme des pains eucharistiques. En 1927, il admit de nouveau qu'il pourrait s'agir de constellations.

49. Il aborde l'étude de chaque signe dans : *Ibid.*, p. 157-177.

50. J. PÉREZ LLAMAZARES, *Historia de la Real Colegiata...* (op. cit. n. 41), p. 427.

51. Id., *Iconografía de la Real Colegiata...* (op. cit. n. 41), p. 215.

52. Georges GAILLARD, *Premiers essais de sculpture monumentale en Catalogne aux X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles*, Paris, P. Hartmann, 1938. Id., *Les débuts de la sculpture romane espagnole. Léon-Jaca-Compostelle*, thèse de doctorat en histoire de l'art, université de Paris-faculté de lettres, Paris, P. Hartmann, 1938. Id., « Les commencements de l'art roman en Espagne », *Bulletin Hispanique*, t. XXXVII, n. 3, 1935, p. 273-308.

53. Id., *Les débuts de la sculpture...* (op. cit. n. 52), p. 67.

54. La figure de l'écuyer qui accompagne San Isidoro, dans l'écoinçon gauche, et dont le pied fut coupé pour s'adapter à l'archivolte lui permit de parler d'un déplacement. Il considère également les pièces de David et la cour musicale ainsi que les plaques du zodiaque comme le résultat de simples réfections.

55. Il met en valeur deux éléments, oubliés par l'historiographie actuelle, en forme de fruit et de grosse marguerite, situés à côté des pièces du zodiaque : *Ibid.*, p. 73.

plus sûr, en accord avec les auteurs ultérieurs<sup>56</sup>. De fait, son travail sur ce point est aujourd'hui considéré comme une référence, bien qu'il déçoive par le manque de propositions sur l'identification des sculptures<sup>57</sup>. La lacune iconographique est, par ailleurs, difficilement compréhensible en 1938 étant donné la publication du travail signé par José Pijoan à peine six ans plus tard<sup>58</sup>, laquelle témoigne d'une réelle progression dans l'identification du thème du tympan.

Son travail peut effectivement être considéré comme l'une des lectures les plus complètes de la première moitié du <sup>xx</sup>e siècle, identifiant le sacrifice d'Isaac, la scène de Moriah, Sarah à l'entrée de la tente, ainsi que l'émergence de la *dextera domini* et l'agneau comme substitut de l'enfant, présenté par un ange. La clé de sa nouvelle lecture dépend des deux figures d'Agar et d'Ismael, « qui fut un archer (Gn. XXI, 20). (...) ils sont la part mahométane dans un relief chrétien que nous ne pourrions découvrir que dans l'Hispanie du <sup>xi</sup>e siècle »<sup>59</sup>.

### Images pour le futur

Comme nous l'avons expliqué, l'image artistique de la *Puerta del Cordero* acceptée par la contemporanéité a déjà été établie dans un passé historiographique lointain. Dès le <sup>xvi</sup>e et jusqu'à la fin du <sup>xix</sup>e siècle, les principales contributions archéologiques sur l'ensemble sculptural ont été pratiquement définies. Ce qui vient ensuite n'est autre, dans le meilleur des cas en étant stricts, qu'un approfondissement pour ne pas dire une remémoration de ce qui a été écrit des années auparavant.

Aujourd'hui, on continue d'accepter assez largement ces contributions<sup>60</sup>. La critique n'a toujours pas réussi à délimiter une chronologie absolue de l'ensemble ; les débats allant bon train entre ceux qui la situent à la fin du <sup>xi</sup>e siècle (v. 1090)<sup>61</sup>, à l'aube du <sup>xii</sup>e siècle (v. 1100)<sup>62</sup> et ceux qui la datent en 1140<sup>63</sup>, comme certains auteurs du <sup>xix</sup>e siècle.

56. G. GAILLARD, *Les débuts de la sculpture...* (op. cit. n. 52), p. 78.

57. *Ibid.*, p. 68.

58. José PIJOAN, *El arte románico. Siglos XI y XII*, Madrid, Espasa-Calpe (Summa artis. Historia general del arte, 9), 1944, p. 9-115.

59. *Ibid.*, p. 115. Bien qu'il n'ait réussi à lire le tympan, il considéra le reste des sculptures des écoinçons non seulement comme réutilisées, mais aussi comme importées.

60. L'état de la question le plus complet jusqu'à maintenant est celui réalisé par Begoña Cayuela Bellido dans Begoña CAYUELA VELLIDO, *Tradiciones y transmisión iconográfica en el arte medieval. La iconografía del sacrificio de Isaac en el arte hispánico (siglos VII al XII)*, thèse de doctorat en histoire de l'art, université de Barcelone, 2 vol., 2013, p. 1 et p. 216-218. Je tiens ici à remercier le Dr. Cayuela pour toutes ses suggestions, une des spécialistes qui connaît le mieux le développement du thème d'Isaac dans le monde hispanique.

61. Frank SEEHAUSEN, « Baugeschichte als dynastisches Konstrukt. Die Bauphasen und ihre Interrelation mit der Kapitellskulptur von San Isidoro in León » dans *Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert : christliche Kunst im Umbruch*, actes de colloque (27-29 février 2004, Göttingen), A. ARBEITER, C. KOTHE, B. MARTEN *et al.* (dir.), Petersberg, Imhof, 2009, p. 200-211.

62. Sur l'analyse architecturale, voir : Gerardo BOTO VARELA, « Morfogénesis espacial de las primeras arquitecturas de San Isidoro. Vestigios de la memoria dinástica leonesa », *Siete Maravillas del Románico Español*, Aguilar de Campoo, 2009, p. 153-151 ; Gerardo BOTO VARELA « Las dueñas de la memoria. San Isidoro de León y sus Infantas », *Románico*, 10, 2010, p. 60. Avec des arguments différents, ils aboutissent à des conclusions similaires sur le fait d'avoir donné la charge du portail à l'infante Urraca : Marta POZA YAGÜE, « Entre la tradición y la reforma. A vueltas de nuevo con las portadas de San Isidoro de León », *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 15, 2003, p. 9-27. Francisco PRADO-VILAR, « Lacrimae rerum: San Isidoro de León y la memoria del padre », *Goya*, 328, 2009, p. 195-221. Acceptant cette chronologie mais mettant l'accent sur la réinterprétation de ces images à l'époque de la reine Urraca : Therese MARTIN, « Decorar, aleccionar, aterrorizar: escultura románica y gótica » dans *Real Colegiata de San Isidoro. Relicario de la monarquía leonesa*, C. ROBLES GARCIA et F. LLAMAZARES RODRIGUEZ (dir.), León, Editorial Isidoriana y Edilesa, 2007, p. 104-143. Therese MARTIN, *Queen as King. Politics and Architectural Propaganda in Twelfth-Century Spain*, Leiden, Brill (The Medieval and Early Modern Iberian World, 30), 2006, p. 92.

63. Cette datation fut déjà corrigée par Williams en 2003 : John WILLIAMS, « Generationes Abrahæ: Iconografía de la Reconquista en León » dans *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias*, José Luis SENRA GABRIEL Y GALÁN (dir.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003, p. 158-180. Des théories plus saugrenues considérèrent la porte du *Cordero* comme le portail nord de l'église de Ferdinand I<sup>er</sup>, déplacée sur le lieu qu'elle occupe aujourd'hui par Alfonso VII. À consulter : José María VILLANUEVA LÁZARO, *La ciudad de León. De romana a románica*, León, Nebrija, 1982, p. 117.

Plus proches de nous, un secteur de recherche soutient l'unicité figurative et iconographique<sup>64</sup>, alors que d'autres réaffirment les anciennes théories sur la disparité de styles, des matériaux et surtout sur la provenance d'un tympan antérieur qui, détruit, fournit la grande quantité de pièces avec lesquelles on recomposa le portail que nous connaissons aujourd'hui<sup>65</sup>. À partir de ces prémisses, l'historiographie reste concentrée également sur ce point tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle.

Du côté stylistique en héritant de la tendance du XIX<sup>e</sup> siècle, la contextualisation de la *Puerta del Cordero* par rapport aux travaux de la basilique de Saint-Sernin de Toulouse a perduré. La publication la plus récente distingue trois ateliers sur ce portail : « l'un a sculpté la moitié inférieure du tympan portant le thème du Sacrifice d'Isaac ; l'autre se chargea du *clipeus* et des anges du même tympan, ainsi que des images de San Isidoro et San Pelayo et des plaques avec les signes du zodiaque, les musiciens et les autres personnages qui complètent la façade. On doit au troisième les chapiteaux »<sup>66</sup>. Cependant, en différenciant bien le sculpteur des figures latérales du portail léonais du maître de Platerías, la rupture de la tendance historique paraît essentielle<sup>67</sup>.

Un des aspects sur lesquels on a le plus avancé dans la connaissance de la sculpture est précisément celui de son exégèse symbolique. À ce sujet, l'année 1977 se montre particulièrement révélatrice. D'une part, sur la base des arguments novateurs et pertinents de José Pijoán, le professeur Williams put approfondir le grand déroulement de l'histoire d'Isaac sur le tympan en élargissant ses recherches sur la présence d'Agar et d'Ismael ainsi que sur la transmission publique d'une série d'idéaux guerriers liés à la reconquête à l'entrée principale de la basilique palatine<sup>68</sup>. De même, par l'adoption d'une chronologie autour de l'an 1100, c'est-à-dire dans le contexte de l'infante Urraca, Thérèse Martin défendit une réinterprétation de ces images par les audiences lors du règne d'Urraca (1109-1126) reprenant l'idée d'une Agar libidineuse qui découvre sa jambe et sa poitrine<sup>69</sup>. Mais ce point a également été réfuté de nos jours, tout spécialement par la contribution de Susana Calvo Capilla. Elle interprète le tympan non pas en termes belliqueux, mais plutôt comme la réfutation dogmatique de l'Islam, en corrigeant Williams : « ils ne portent pas de turbans, et il n'y a pas de geste luxurieux quant à Agar »<sup>70</sup>.

D'autre part, le professeur Serafín Moralejo publie cette même année (1977), son approche sur la pertinence du cycle zodiacal du portail, jusqu'à présent définitive<sup>71</sup>. Reprenant les arguments de Gómez-Moreno sur les inscriptions, il réfute l'hypothétique fonction des métopes, puisque selon lui, il n'y avait pas de place pour un modillon entre chacun des *tituli* zodiacaux<sup>72</sup>.

64. J. WILLIAMS (art. cit. n. 63) *Gesta*, vol. 16, n. 2, 1977, p. 3-14, en part. p. 11 ; Willibald SAUERLÄNDER, « Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanons in Autun », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 29, 1966, p. 261-294, en part. p. 263-264, avec une lecture symbolique du linteau et du relief de l'*Agnus Dei* et José Alberto MORÁIS MORÁN, « La efígie esculpida del Rey David en su contexto iconográfico. Una poética musical para la *apoteosis* celestial en la portada del Cordero de San Isidoro de León » dans *Imágenes del poder en la Edad Media. Estudios 'in Memoriam' del Prof. Dr. Fernando Galván Freile*, E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (dir.), León, Universidad de León, 2011, vol. 1, p. 355-374.

65. J. M. VILLANUEVA LÁZARO (op. cit. n. 63), p. 118.

66. María Victoria HERRÁEZ, María Concepción COSMEN et Manuel VALDÉS, « La escultura de San Isidoro de León y su relación con otros talleres del Camino », *De arte. Revista de Historia del Arte*, 12, 2013, p. 41-58, en part. p. 49.

67. *Ibid.*

68. Je ne cesse de rappeler les théories exprimées dans l'article classique, un fait nouveau pour la compréhension du tympan. À consulter : J. WILLIAMS (art. cit. n. 63), p. 3-14.

69. Thérèse MARTIN, « Un nuevo contexto para el tímpano de la Portada del Cordero en San Isidoro de León » dans *El tímpano románico...* (op. cit. n. 63), p. 181-205.

70. Susana CALVO CAPILLA, « La mezquita de Córdoba, San Isidoro de León y el debate doctrinal entre asociadores (cristianos) y agarenos (musulmanes) », *Islam y Cristiandad. Civilizaciones en el mundo medieval*, María Elisa VARELA-RODRÍGUEZ et Gerardo BOTO VARELA (dir.), Girona, documenta Universitaria (Estudis de cultura escrita i visual, Girona documenta universitaria 2013, 2), 2014, p. 19-118, en part. p. 110.

71. Serafín MORALEJO ÁLVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau à Saint-Isidore de León. Les signes du Zodiaque », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 8, 1977, p. 137-173. Avec un récapitulatif des théories de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, où l'on signale la primeur des textes de Llamazares ou Pijoán ainsi qu'un total soutien à la lecture de Williams.

72. Id. (art. cit. n. 71), n. 33, p. 145.

En outre, à partir des idées de Georgiana Goddard King et de l'irruption supposée de la tradition mithraïque dans la sculpture du Chemin de Saint-Jacques, Moralejo indique la possibilité que le zodiaque léonais soit inspiré de la connaissance d'un *mithræum*<sup>73</sup>. Néanmoins, sa grande contribution – que personne n'a remise en question jusqu'à maintenant – proviendrait de l'utilisation de l'homélie baptismale de San Zenón de Verona (v. 363-371) en tant que source textuelle au moment de moraliser le zodiaque léonais. Cependant, le style d'écriture du chercheur relève d'idées précédemment exposées par Rada y Delgado et par l'abbé Pérez Llamazares.

\* \* \* \*

L'analyse que nous proposons dans les pages suivantes a pour objet de reconstruire l'image la plus proche de la *Puerta del Cordero* dans la mesure où elle fut conçue – en admettant la chronologie reconnue par certains auteurs – à la fin du XI<sup>e</sup> siècle. Pour ce faire, nous partons de deux prémisses reposant sur les études scientifiques. D'une part, la série de reliefs qui ornent le portail nous est parvenue telle quelle : avec des sculptures enlevées, déplacées, retaillées et montrant une grande disparité non seulement au niveau des matériaux mais également des mains qui les ont sculptées. D'autre part, le portail a souffert depuis le début de grandes réformes et surtout à l'époque moderne, lors de l'ajout des balustrades et du fronton supérieur de style baroque, à l'origine de la démolition de la partie structurelle et supérieure romane. En estimant ces prémisses comme acceptées à l'unanimité, notre proposition d'analyse tentera de vérifier l'exactitude de ces hypothèses et de préciser dans la mesure du possible la portée de ces distorsions.

La disparité d'exécutants sur un portail de ces dimensions n'empêche ni de défendre l'incohérence du cycle sculpté, ni la réutilisation des pièces. À ce sujet, le portail des *Platerías* doit être considéré comme un paradigme représentatif<sup>74</sup>. De même, nous devons tenir compte de l'hétérogénéité des matériaux – où le calcaire et le marbre ont été combinés – en gardant toujours à l'esprit la préférence de la fin de l'Antiquité et du haut Moyen Âge pour la *varietas*<sup>75</sup>. De fait, cette hétérogénéité sur le portail doit être vue comme la marque fastueuse d'un chromatisme médiéval prémédité et non pas comme une fragmentation maladroite<sup>76</sup>. Ainsi, ceci explique, depuis la base du portail jusqu'aux sculptures des niveaux supérieurs, l'application de ce principe de *varietas*. Ainsi, les figures monumentales de San Isidoro et Pelayo sont faites de marbre rosé, à l'instar des six reliefs des musiciens, tandis qu'une autre qualité de marbre au veinage plus grisâtre a été utilisée pour le cycle du zodiaque, à l'exception des plaques en calcaire du Taureau et des Gémeaux. Alors que l'on retrouve le marbre dans les reliefs du tympan avec les anges et l'*Agnus Dei*, on a recours au calcaire pour l'image du musicien dans la gorge de l'écoinçon droit et les reliefs près de la clé de voûte où furent représentés deux poissons et deux éléments végétaux. Un troisième matériau, la calcarénite de couleur brune, a été utilisée pour les fûts des colonnes intérieures, puis l'on retrouve le marbre dans un seul chapiteau, à l'extérieur du côté droit, coexistant avec les autres en calcaire. Finalement, une telle dualité même sur les fondations ne peut s'expliquer qu'au travers d'une approche globale de la structure en partant d'une pratique antiquisante très courante dans l'architecture et la sculpture romane<sup>77</sup>.

Dans la province de León, depuis l'époque de Ferdinand I<sup>er</sup>, la notion de valeur chromatique des matériaux fut méticuleusement appliquée. Alors que certains objets du mobilier liturgique du temple dédié à Saint

73. S. MORALEJO ÁLVAREZ (art. cit. n. 71), p. 148.

74. Nous le signalons déjà comme relatif à la porte léonaise et dans d'autres cas étudiés par l'auteur : W. SAUERLÄNDER (art. cit. n. 64), p. 264.

75. Je développe sans cesse ce point que je traite abondamment dans : José Alberto MORÁIS MORÁN, *Roma en el Románico. Transformaciones del legado antiguo en el arte medieval. La escultura hispana. Jaca, Compostela y Leon (1075-1150)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2013, p. 245-255.

76. Je n'évoque pas les cas hispaniques de portails romans où la combinaison de matériaux, en particulier le marbre, le calcaire et le granit, créa de beaux effets visuels, comme cela s'est passé par exemple sur la façade occidentale de San Pedro de Rodas liée au maître de Cabestany – certainement due à une *spolia* de vraies pièces romaines – ou sur la *Porta Francigena* de Compostelle. Voir : *Ibid.*, p. 245-250.

77. Pour les analyses techniques de la pierre, je renvoie à : Rodrigo DE LA TORRE MARTÍN-ROMO, « Análisis constructivo de las portadas exteriores de la Colegiata de San Isidoro de León » dans *Estudio del estado de Conservación del material pétreo de la fachada sur de la Colegiata de San Isidoro en León* (Inédito, Archivo de la Junta de Castilla y León), León, 2011, p. 2-68, en part. p. 18.



Jean-Baptiste ont été faits en calcaire<sup>78</sup>, les panneaux de l'autel étaient peut-être en marbre<sup>79</sup>. La pierre ordinaire et le marbre s'entremêlèrent, à ce qu'on en sait, dans les quelques vestiges aujourd'hui visibles de ce temple perdu<sup>80</sup>. La tendance se poursuivra quelque temps encore avec la spoliation de fûts romains dans les deux colonnes centrales et celles qui flanquent l'accès de l'église depuis le Panthéon ou le *spolium* d'un grand tambour romain coupé pour son transport, dans la nef de l'Évangile de la nouvelle église romane<sup>81</sup>.

Williams<sup>82</sup> avait raison lorsqu'il considérait l'existence d'une bordure végétale tracée près de l'arche et qui se développe au-delà du linteau, la reliant de façon cohérente avec la plaque de l'ange à gauche, comme la preuve absolument irréfutable de l'unicité des quatre plaques du tympan léonais. Ce point démontre que les deux pièces furent conçues ensemble depuis le début pour rester unies<sup>83</sup> (fig. 4).

La position des anges regardant et pointant les cieux, que de nombreux auteurs ont considérée comme étrange, ne peut être davantage invoquée comme la preuve d'un supposé déplacement. On a récemment donné une explication convaincante à ce phénomène : l'adaptation possible d'une iconographie conçue pour un intrados serait ici étendue à la façade de façon frontale<sup>84</sup>.

Les parties hautes de la structure ont toujours soulevé un plus grand problème. Tous les auteurs, ou du moins la majeure partie d'entre-eux, doutèrent de la répartition initiale du cycle du zodiaque, en faisant valoir une fois encore les différences de matériaux et de mesures<sup>85</sup>.

En analysant ces reliefs, peu nombreux sont les auteurs qui rendent compte d'un élément essentiel de l'ensemble, disparu lors de l'ajout du couronnement postérieur à l'époque baroque. Nous parlons des inscriptions. Les *tituli* furent essentiels à l'ensemble, ils étaient le rôle de l'image exposée publiquement. Au cartel d'YSIDORUS<sup>86</sup>, nous devons ajouter celui qu'eut probablement l'autre patron du temple, situé dans l'écoinçon droit<sup>87</sup>.

78. J. A. MORÁIS MORÁN (art. cit. n. 12), p. 7-30.

79. Gerardo BOTO VARELA, « In Legionensy regum cimiterio. La construcción del cuerpo occidental de San Isidoro de León y el amparo de los invitados a la Cena del Señor », *Monumentos singulares del románico. Nuevas lecturas sobre formas y usos*, Aguilar de Campoo, 2012, p. 93-135, en part. p. 95-96. Voir la proposition de l'auteur à partir de l'épigraphe de *consecratio* de l'an 1149.

80. Je me réfère aux deux blocs de marbre qui se situent aux abords de la grande porte d'accès au nord du temple de l'époque de Ferdinand I<sup>er</sup>, rangée n. 5. Par ailleurs, quelques auteurs défendirent que le marbre était utilisé pour les fûts des colonnes coudées de la porte nord de cette église, remplacées lors de la restauration par Luis Menéndez Pidal. Pour ce dernier détail, voir : J. M. VILLANUEVA LÁZARO (op. cit. n. 63), p. 112.

81. G. BOTO VARELA (art. cit. n. 62), p. 188, n. 87.

82. J. WILLIAMS (art. cit. n. 63), p. 4.

83. Le fait que la bordure court sur ce bref espace et non pas sur la totalité du tympan n'est pas une preuve pour plaider une réfection postérieure. On retrouve également cette asymétrie sur la porte du *Perdón*, dont personne ne doute de l'unicité de son tympan et où seule la plaque gauche accueille une inscription, le reste étant vide. D'autre part, je dois signaler que la bordure a été réalisée en haut-relief, chose peu probable lors d'une réfection ultérieure.

84. Gerardo BOTO, « Caracterización icónica y delimitación visual de los lugares *postliminares* en las iglesias románicas españolas » dans *L'Église, lieu de performances : In locis competentibus*, Stéphanie Diane DAUSSY et Nicolas REVEYRON (dir.), Paris, Picard, 2016.

85. De gauche à droite, les plaques représentent les signes des Poissons (0,34×0,37 m), Verseau (0,32×0,35 m), Capricorne (0,33×0,35 m), Sagittaire (0,39×0,36 m) Scorpion (0,26×0,36 m) et Balance (0,19×0,36 m). Le cycle s'interrompt ici par l'inclusion d'un relief à élément végétal en forme de fruit et par une plaque portant l'image d'un poisson. La symétrie reprend, après la voussure de billettes, répétant l'image d'un poisson et du végétal granulé, pour continuer avec les plaques de la Vierge (0,26×0,36 m), du Lion (0,37×0,34 m), du Cancer (0,22×0,36 m), des Gémeaux (0,27×0,36 m), du Taureau (0,35×0,33 m) et du Bélier (0,35×0,35 m). Bien que fastidieuse, la question des mesures me paraît essentielle pour les hypothèses suivantes. Je note qu'aucune des plaques n'est de taille égale, ce qui est frappant dans les cas de la Vierge, du Cancer et de la Balance, plus étroites. Même le matériau n'est pas homogène, toutes sont faites de marbre gris veiné, à l'exception des plaques du Taureau et des Gémeaux, faites de calcaire.

86. L'inscription est située sur la sixième pierre de l'écoinçon gauche, à partir de la base de l'auvent.

87. La série de blocs neufs est ici le résultat des travaux de restauration de la façade, effectués lors des premières décennies du xx<sup>e</sup> siècle, période à laquelle certaines parties furent réintégrées aux reliefs romans. Tel est le cas, par exemple, de la tête du Taureau ajoutée, à en juger par les photographies de la fin du xix<sup>e</sup> siècle où l'animal est décapité et celles des années suivantes, où il a été recomposé. En 1900, De la Rada a dessiné le signe sans tête, et les photographies consultées et datées de 1950 révèlent que la tête n'avait toujours pas été remise. D'autre part, l'analyse des rangées près de la figure de San Pelayo traite clairement d'une réfection contemporaine qui a fini par détruire l'épigraphe qui accompagnait cette figure.



Fig. 4. — Bordure végétale, *Puerta del Cordero*,  
Real Colegiata de San Isidoro (León),  
(cl. J. A. Moráis Morán, 2016)

Les chercheurs oublient très souvent la conservation de deux inscriptions provenant de la porte. Sur l'une, conservée dans le lapidaire isidorien, est inscrit : « GEMINI:TAV »<sup>88</sup>. L'autre est encore *in situ* dans un des latéraux du fronton supérieur réutilisée comme matériau de construction. On peut y lire : « RVS: ARIES » (fig. 5). La *varietas* de l'Antiquité a de nouveau régenté la composition romane où les signes de marbre s'associaient aux épigraphes de calcaire.

Face au développement d'autres inscriptions de la basilique, on utilisa ici un module élégant certainement stylisé pour exploiter l'ascendance de la capitale monumentale sur la période romaine, survivant dans les noyaux sculpturaux de premier ordre<sup>89</sup>. L'inscription zodiacale présente en fait une facture raffinée, un *ductus*

88. León, Lapidaire du Musée de la Real Colegiata de San Isidoro de León. Nous ne sommes pas sûrs de la date à laquelle on découvrit la première. Voir : M. GÓMEZ-MORENO (éd. cit. n. 19), p. 197 ; J. M. VILLANUEVA LÁZARO (*op. cit.* n. 63), p. 119. Où il analyse chaque signe zodiacal. Dans les publications récentes, les allusions à ces épigraphes sont peu fréquentes, à l'exception de : T. MARTIN (*op. cit.* n. 62), p. 92, qui indique le *xvi*<sup>e</sup> siècle comme date de construction du fronton supérieur, et Manuel CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, « La 'Porta Francigena' : una encrucijada en el nacimiento del gran portal románico », *Anales de Historia del Arte*, vol. 93, n. 122, 2011, p. 117-118.

89. L'on ne doit pas exclure les épigraphistes de l'étude de ces pièces à partir de la fameuse plaque du *Signum Leonis* provenant de Saint-Sernin de Toulouse, sur laquelle on a montré une volonté manifeste de souligner la noblesse du marbre et d'antiquer l'écriture médiévale afin de faire passer une pièce romane pour une pièce datant de l'époque romaine. Voir : Victoriano NODAR, « Relieves de Saint-Sernin de Toulouse », *Compostela y Europa. La Historia de Diego Gelmírez*, Manuel Antonio CASTIÑEIRAS GONZÁLES (éd.), catalogue de l'exposition du musée des monuments français (Paris, 16 mars-16 mai 2010), Milan, Skira, Santiago de Compostela, Xestión de plan Xacobeo, 2010, p. 114-119.

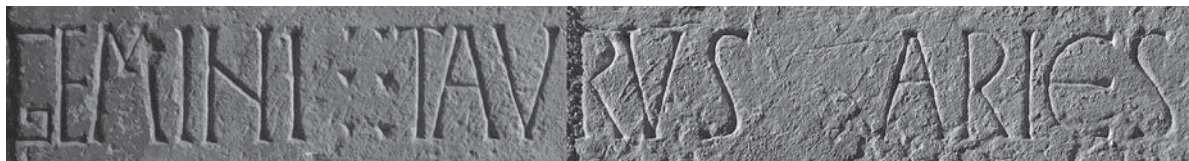


Fig. 5. — Frise épigraphique, Real Colegiata de San Isidoro (León), (Museo de la Real Colegiata de San Isidoro), (cl. J. A. Moráis Morán, 2016)

stylisé de tendance classique<sup>90</sup>, avec cependant des traditions wisigothes, tel que le module fin et droit, et les formes rectilignes marquées, tous signes d'une écriture propre au milieu du XI<sup>e</sup> siècle<sup>91</sup>.

Les référents chronologiques et scripturaux pour la frise d'inscriptions nous sont donnés par le fameux monument commémoratif qui se situe aujourd'hui dans l'embrasure, laquelle permet d'assurer la communication entre l'église et le Panthéon (v. 1065)<sup>92</sup>. L'écriture, finalement éloignée du style élégant de la caroline plus tardive, s'observe sur la *Puerta del Perdón* ainsi que sur le linteau supposé de l'accès nord du transept<sup>93</sup>.

En mettant de côté les précisions épigraphiques, l'information qu'apportent ces pièces est pertinente. Tout d'abord, l'union des deux épigraphes finit par révéler l'ordonnance des signes, les Gémeaux, le Taureau et le Bélier furent conçus à l'époque médiévale, dans cet ordre. Ainsi, ceci discrédite les théories qui évoquent un désordre dans la mise en place des plaques<sup>94</sup>.

Cependant, on doit résoudre la façon dont les épigraphes étaient liés dans l'espace avec chacune des plaques zodiacales. Sur ce point, il est possible d'établir deux hypothèses, soutenues par la nouvelle documentation graphique que nous fournissons.

Il ne fait aucun doute que le portail du *Cordero* eut, jusqu'à cette année où l'on démolit sa partie haute, un avant-toit articulé sur tout le périmètre de la basilique. En outre, sur la base de la chronologie relative, le développement sculptural de cette partie supérieure devait être en accord avec la richesse ornementale de ces espaces, comme on le voit à San Martín de Frómista, sur l'abside sud de la cathédrale de Jaca ou encore sur les façades de Compostelle.

Traditionnellement, l'historiographie du XIX<sup>e</sup> siècle a défendu l'appartenance du cycle zodiacal à un auvent articulé grâce à des modillons et des métopes. Cette théorie ne semble pas exagérée d'après les mesures des pièces car l'intégration des douze plaques zodiacales alternées de treize modillons semble faisable du point de vue de la composition architecturale. La donnée qui pourrait être cruciale est celle des longueurs dès lors que la somme de leur mesure est égale à toute la largeur de la façade<sup>95</sup>. L'on pourrait de même excuser la

90. Elle souligne l'aspect classique : María RUIZ TRAPERO, « Aportación de las fuentes epigráficas y numismáticas al conocimiento de la sociedad castellano-leonesa (siglos X-XIII) » dans *I Jornadas sobre Documentación jurídico-administrativa, económico-financiera y judicial del reino castellano-leonés (siglos X-XIII)*, JAVIER DE SANTIAGO FERNÁNDEZ et José María DE FRANCISCO OLMOS (éd.), Madrid, Área de Conocimiento de Ciencias y Técnicas Historiográficas, Universidad Complutense de Madrid, 2002, p. 356-374, en part. p. 359.

91. On observe dans les noms des signes l'usage du « M » droit, du « R » avec la troisième ligne droite, et un « N » caractéristique où le tracé transversal n'arrive pas aux extrémités des droites. Je remercie ici le Dr. Encarnación Martín López (Université de León) pour ces indications.

92. Je ne m'attarde pas à établir des comparaisons évidentes. Les lettres du Gémeaux ont des liens directs avec le « E » de *Fredenandus* de l'épigraphie de 1065, tout comme le « N » au tracé central qui ne s'unit pas aux deux droites, ou le « G » très étroit du mot *Regina* sur l'inscription du Panthéon, avec son correspondant dans le zodiaque, au tracé intérieur géométrisé. Le « S » ouvert est commun, aussi bien sur la pièce de 1065 que sur l'inscription zodiacale. Même le « E » au tracé courbe est répété dans Bélier et dans le mot *Aedificationis*.

93. Therese MARTIN, « Una reconstrucción hipotética de la portada norte de la Real Colegiata de San Isidoro, León », *Archivo Español de Arte*, vol. 81, n. 324, 2008, p. 357-378, en part. p. 396.

94. Il le définit comme un zodiaque inversé : Antonio VIÑAYO, « San Isidoro de León » dans *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*, Miguel Ángel GARCÍA GUINEA et José María PÉREZ GONZÁLEZ (dir.), Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, t. V, 2002, p. 562.

95. Je me réfère aux mesures exactes fournies dans la n. 85. Dans tous les cas, le calcul est simple. Nous avons logiquement les mesures des plaques zodiacales et, par déduction, la largeur des modillons disparus devait être à peu près de la moitié de celles-ci. C'est-à-dire  $6,50 (12+13/2) = 0,351$ , ce qui revient à la longueur du portail isidorien.





Fig. 6. — Reconstitution 1 (réfuté), *Puerta del Cordero* de San-Isidoro-de-León,  
(cl. J. A. Moráis Morán, 2016)

mesure inégale – argument ponctuellement usité pour nier leur rôle de métopes – des plaques du Cancer, de la Vierge ou de la Balance, plus étroites que les autres plaques à tendance quadrangulaire. Ce ne serait pas la première fois qu’une pièce irrégulière serait placée entre des modillons de façon désordonnée, et les exemples romans que nous pourrions rapporter ici sont nombreux.

La reconstitution que nous présentons refonde cette première hypothèse sur laquelle l’historiographie traditionnelle a travaillé. Celle-ci reconnaît aux plaques une fonction de métopes, alternant avec les modillons, dont les mesures de référence proviennent de deux pièces décontextualisées, aujourd’hui conservées au cloître de San Isidoro que nous considérons en provenance de cet avant-toit perdu du portail<sup>96</sup> (fig. 6).

Cela dit, pour accepter que ceci fut réellement la morphologie de l’ensemble, telle qu’indiquée depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, nous présentons maintenant de nouvelles preuves inédites qui tentent de la réfuter.

Un dessin non signé, pour autant que nous sachions inédit, conservé par la Fondation Lázaro Galdiano de Madrid, offre une vue de la basilique isidorienne, particulièrement intéressante car elle montre le portail du *Cordero* sans son couronnement baroque<sup>97</sup>. Ce document pourrait être véritablement révélateur en dépit des problèmes qu’il présente (fig. 7).

Dans les informations catalographiques du musée, on l’attribue à Vicente Carderera y Solano (1796-1880) autour des années 1820-1880. Le premier inconvénient réside dans le fait d’en attribuer la paternité à cet érudit, de préciser l’année exacte à laquelle il fut réalisé et d’expliquer quelques-uns des éléments propres à la création des dessins et aquarelles de ce peintre<sup>98</sup>.

96. Ces deux sculptures ou modillons auxquels je me réfère sont conservés dans l’extrémité sud-est de la galerie du cloître.

97. Valentin CARDERERA (présumé), dessin sur papier au crayon noir, v. 1858, 130×199 mm, Fondation Lázaro Galdiano, Bibliothèque, Fond Carderera, Madrid. Le dessin est accompagné d’une légende en bas à gauche identifiant « *S. Isidoro de León* ».

98. J. M. LANZAROTE GUIRAL (art. cit. n. 36), p. 141-176. Sur les quelques 680 dessins conservés dans ledit Fond Carderera de la Fondation Lázaro Galdiano (désormais FLG), certains ne portent pas de signature et beaucoup révèlent l’existence de plusieurs artistes, aux chronologies peut-être différentes.





Fig. 7. — Valentín CARDERERA, Real Colegiata de San Isidoro (León),  
(Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, n. 09476), 1859

À ce sujet, nous savons que ces aquarelles de monuments romans tels que San Juan de la Peña ou Sigena datent entre 1830 et 1867, alors que les œuvres gardées par la *Fondation Lázaro Galdiano*, reflétant une certaine prédilection pour l'édification médiévale, vont de l'époque italienne à l'année 1872. Les études récentes ont examiné le processus créatif du dessinateur pour son approche scientifique des monuments médiévaux, d'un réalisme presque photographique<sup>99</sup>. Il est donc singulier d'observer dans le dessin que nous analysons, attribué à Valentín Carderera, la suppression des ajouts modernes qui enlaidissaient la vue originelle de l'édifice roman. Ainsi donc, le dessin est soit antérieur et d'un autre auteur, soit falsifié par Carderera.

Alors que sur cette vue de la Collégiale l'on fait abstraction de deux aspects aussi importants que la grande figure supérieure baroque de San Isidoro Matamoros, le reste du dessin se distingue *a contrario* par une minutie et une rigueur remarquable. Bien que l'ajout soit de grande incidence pour la morphologie romane de la basilique, le chevet du haut-gothique et ses pinacles, fidèlement représentés, furent respectés. Même la bibliothèque moderne, qui finit par englober le Panthéon à la façon d'un massif occidental, fut dépeinte de manière crédible. La véracité domine quelques uns des dessins qu'il réalisa sur les principaux monuments de León<sup>100</sup>, des dessins qui furent peut-être réalisés lors de l'unique voyage documenté de Carderera dans la province au mois de juin 1858<sup>101</sup>.

99. J. M. LANZAROTE GUIRAL (art. cit. n. 36), p. 147.

100. D'autres dessins du patrimoine monumental léonais attribués à Carderera reflètent un vérisme sans précédent, où aucun élément ajouté, si insignifiant qu'il fut, n'a été supprimé. Ses dessins n'allaient pas vers un idéal perfectionniste du monument en passant par la falsification. Le dessin de *San Miguel de Escalada* (FLG, n° 9577) de 1850 présente un réalisme scientifique et descriptif, dans la représentation exacte des douze arcs en fer à cheval, le plus à l'est enfoncé dans la tour, en plus d'une petite remise en bois adossée à l'ouest, qui gâche la vue originelle de la construction du x<sup>e</sup> siècle. On perçoit le même phénomène dans l'*Atrio de la iglesia de San Miguel de Escalada* (FLG, n° 95676) de 1850, où il inclut la représentation détaillée d'un vieil escalier en bois et la clôture moderne qui fermait le porche de l'église. Dans la *Vista del monasterio de Santa María de Gracías* (FLG, n° 9462), il dépeint même un cabanon de bois en ruine, les imperfections du toit et le campanile moderne, très éloignée de l'esthétique prédominante du chevet cistercien. Les exemples sont nombreux.

101. Je remercie énormément le Dr. José María Lanzarote Guiral (Centre Alexandre Koyré-Histoire des sciences et des techniques, Paris), sans doute l'un des plus grands spécialistes de l'œuvre du peintre, pour toutes les informations et l'aide qu'il m'a offert.

Bien que nous soyons conscients que l'altération de la réalité constructive donne au monument un aspect « sublimé », nous croyons certain que le résultat s'approche de la forme originale en laquelle l'avant-toit du portail et la corniche couraient le long du mur sud de la basilique. Ainsi, en partant de ce document évocateur et de l'analyse des dimensions des pièces conservées, il est possible que cette couverture ait effectivement été assise sur une série de douze modillons.

Par ailleurs, la fidélité du dessin se mesure en d'autres points dont notamment la présence de l'effigie de San Isidoro et du guerrier problématique dans l'écoinçon gauche. À leur propos, nous pourrions les mettre en parallèle avec les plaques du cycle davidique. Cependant, le plus important est le développement des plaques zodiacales s'étalant tout au long du portail au-dessus de la cour musicale, que Carderera put effectivement voir *in situ*<sup>102</sup>.

L'analyse minutieuse de chacune des plaques zodiacales, et leur comparaison aux vestiges de la frise épigraphique qui les accompagnaient, permet d'affirmer avec certitude que l'ordre dans lequel elles sont aujourd'hui présentées sur le portail est identique à celui de la conception romane. De plus, ces mêmes analyses révèlent, contrairement à ce qui a été défendu, qu'aucune des pièces n'a été grossièrement rognée et mutilée pour forcer un ajustement après la modification baroque (figs. 8 A-H). Les petits ajustements que l'on observe sont habituels dans ce genre d'œuvres romanes. Traditionnellement, les plaques étaient de dimensions étroites et différentes des unes aux autres. Plus important encore, les photographies historiques des plaques – des documents fondamentaux qui garantissent l'exactitude des conclusions, à la différence de l'état actuel de pièces altérées par le temps – révèlent leur conception originelle sans que l'on n'ait pour autant la preuve d'une quelconque coupe<sup>103</sup>.

102. À ce stade, le dessin est sujet à conflit. Je pense identifier neuf plaques, les autres restant cachées par le contrefort du transept. Dans tous les cas de figure, il n'est pas illogique d'arriver à douze pièces.

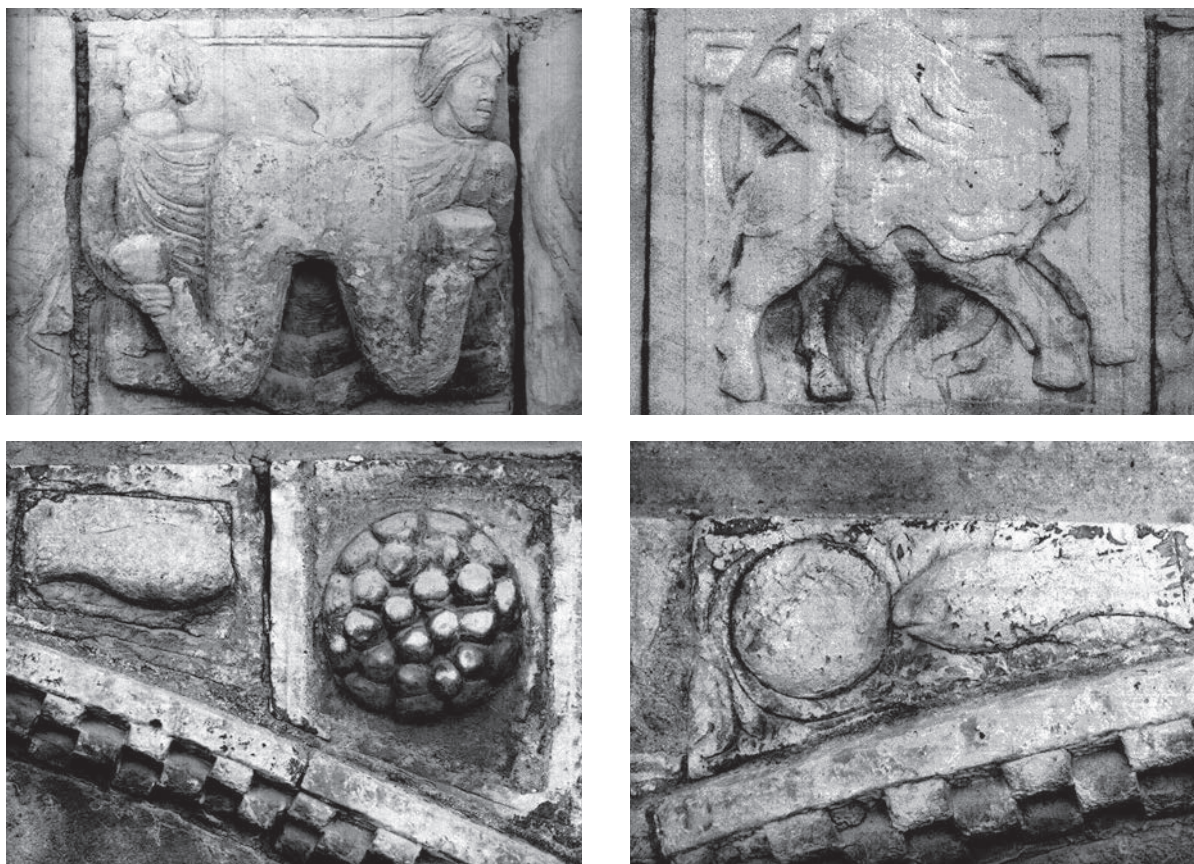
103. Même si c'est fastidieux, je m'étends sur ce sujet qui me paraît fondamental, dans l'absolu. Toutes les plaques souffrent d'une détérioration considérable, qui a empiré au cours des cinquante dernières années. Pour l'analyse de celles-ci, je m'en réfère toujours à la collection photographique conservée à l'Institut du Patrimoine Culturel d'Espagne. De droite à gauche, le Bélier (photographie n° d'inventaire 11331BP) ne présente pas de traces de coupe, fait encore plus visible sur le Taureau (11330BP), en dépit d'avoir ajouté la tête de l'animal en béton brut, l'image historique montre des données aujourd'hui imperceptibles. La totalité de la pièce, sur ses quatre côtés, possède un double rebord semblable à une petite moulure, symétrique et qui encadre la composition figurative sur tous les signes. Ce fait est d'une importance vitale car le cadre révèle qu'il n'y a pas eu de coupe sur ces plaques. Cela se répète à nombreuses reprises. Sur le Lion (11323BP), ce cadre en forme de moulure est intact en haut et sur les côtés, tandis que les cercles et les bandes ondulantes de la partie basse, symétriques, indiquent que la pièce n'a pas été coupée. Ces cercles entourés d'une sorte de rinceau sont parfaitement visibles sur la photographie historique du Scorpion (11327BP), et conserve son cadre en haut, confirmant que la pièce a toujours eu cette taille. Le Sagittaire (11357BP), l'exemple paradigmatique de par son extraordinaire état de conservation sur la photographie permet de renseigner sur l'aspect qu'avait ce cadre et révèle que ce relief n'a pas non plus été réutilisé ni coupé. La moulure est complète sur le signe du Verseau (11329BP), de même que sur les Poissons (11328BP). Les sculptures les plus controversées, de par leur format différent, sont tel que mentionné précédemment celles du Cancer, de la Vierge et de la Balance, toujours citées en référence pour dénoncer leur réutilisation. La photographie historique de l'IPCE lié au signe de la Vierge (11317BP) est révélatrice du fait qu'elle ne fut jamais retravaillée, ceci est son format initial, puisque l'on voit son cadre à tous les angles et qu'elle a seulement été légèrement retaillée, *in situ*, au moment de l'adapter à la voussure de billettes, chose que je trouve tout à fait normale dans une construction romane où l'on résolvait ainsi ce genre de contrariétés. On applique la même règle à la photographie de la Balance (11316BP). Les moulures encadrant le zodiaque léonais – présent également sous les pieds d'Abraham et de l'Ange sur le linteau (un argument de plus pour défendre l'unicité des pièces ayant trait au zodiaque) – rappellent constamment celles utilisées dans les métopes de l'abside sud de la cathédrale de Jaca où toutes n'ont absolument pas les mêmes dimensions. La figure du basilic a par exemple été retaillée, et celle censée représenter un ours est plus étroite que celle de l'homme aux serpents. En tous cas, ces cadres ou rebords sont proches de la découverte récente du zodiaque arrangé et introduit dans l'abside centrale de la cathédrale de Jaca, tout spécialement visibles sur le Taureau et le Verseau (?). On note également que la structure du *clipeus* de Jaca est similaire au signe du Scorpion à Léon : Antonio GARCÍA OMEDES, « El zodiaco de la catedral de Jaca », *Románico*, 16, 2013, p. 32-39. De plus, ce type de cadre imite clairement des pièces sculptées de l'Antiquité, du centaure Sagittaire et de la harpie du musée des Augustins de Toulouse, conservé sur ses quatre côtés, jusqu'à centaure de *Platerías*, où l'on voit des restes de cette moulure dans la partie inférieure.





Figs. 8 A-D. — Plaques zodiacales, *Puerta del Cordero*, Real Colegiata de San Isidoro (León),  
(Instituto del Patrimonio Cultural de España)





Figs. 8 E-F. — Plaques zodiacales, *Puerta del Cordero*, Real Colegiata de San Isidoro (León),  
(Instituto del Patrimonio Cultural de España)

Figs. 8 G-H. — Poissons et fruits León, *Puerta del Cordero*, Real Colegiata de San Isidoro (León),  
(Instituto del Patrimonio Cultural de España)

Qui plus est, cette observation archéologique et stylistique montre qu'il est absolument impossible que ces pièces dépendent d'une façade médiévale antérieure ou même d'images ornant un édifice hispano-romain<sup>104</sup>. Une autre question, très différente, est d'arriver à préciser s'il s'agit réellement de plaques de marbre travaillées à l'époque romaine et reprises au Moyen Âge, comme un simple *spolium in se*<sup>105</sup>.

En conclusion, nous croyons pouvoir assurer que le cycle zodiacal est aujourd'hui dans l'état dans lequel il fut placé à la fin du XI<sup>e</sup> ou au début du XII<sup>e</sup> siècle. Nous souhaitons en fait ajouter aux preuves exposées un aspect révélateur qui est passé inaperçu jusqu'à présent : les quatre pièces représentant deux poissons et deux fruits à grains. Historiquement négligées en raison de leur aspect grossier, elles indiquent pourtant

104. Les spécialistes sérieux devraient cesser toute spéculation sur l'existence d'un *mithraeum* dans la ville de León, considéré comme une carrière de matériaux réutilisés et d'où proviendrait la série zodiacale. Il me semble insolite de défendre ici, pour des raisons que les chercheurs sur la sculpture romane connaissent, la certitude de leur datation à l'époque romaine et je me réfère donc à Rada, dans un texte qui a déjà plus de cent ans, où il indiquait : « [...] supposer qu'il est d'origine romaine et qu'on en a profité pour reconstruire le temple au XII<sup>e</sup> siècle, nous semble très aventureux ». Voir : J. DE LA RADA Y DELGADO (art. cit. n. 9), p. 466. Cf. : Ángel MORILLO CERDÁN, « Cultos militares y espacios sagrados en el campamento de la legio VII gemina en León », *Gerión. Revista de Historia Antigua*, vol. 26, n. 1, 2008, p. 379-405, en part. p. 395, n. 74.

105. J. A. MORÁIS MORÁN (op. cit. n. 75).





Fig. 9. — Reconstitution 2 (défendu),  
Puerta del Cordero de San-Isidoro-de-León,  
(cl. J. A. Moráis Morán, 2016)



Fig. 10. — Fronton supérieur, Puerta del Cordero,  
Real Colegiata de San Isidoro (León),  
(cl. J. A. Moráis Morán, 2016)

qu'elles furent aussi conçues à l'image des plaques zodiacales. Plus important encore, elles présentent dans leur partie inférieure un profil concave à rebord moulé ; leur élaboration pour le projet initial dépend ainsi d'un emplacement précis. Les plaques sont en effet parfaitement adaptées à la voussure de billettes et, ne l'oublions pas, disposées en une symétrie spécifiquement romane<sup>106</sup> (figs. 8 G et H). Le même phénomène d'adaptation à l'encadrement a provoqué l'étrange torsion de la jambe de l'écuyer qui accompagne San Isidoro, révélant à nouveau sa conception originelle pour la place qu'elle occupe aujourd'hui.

Enfin, à partir de toutes les données présentées sur les reliefs qui nous sont parvenues et en prenant le dessin conservé à la Fondation Lázaro Galdiano comme document significatif des solutions architecturales et décoratives de la *Puerta del Cordero* avant ses remaniements modernes, les résultats de cette recherche sont évidemment prudents. Alors qu'il apparaît évident que le portail et tout le pan sud de la nef étaient surmontés d'un avant-toit articulé par des modillons et des métopes, tout semble indiquer que les reliefs zodiacaux étaient disposés sous forme d'une frise continue au niveau inférieur. En-dessous de la toiture mais jamais sur l'auvent, la façon dont ils sont montrés dans la reconstruction de l'ensemble rappelle leur état d'origine après leur construction à la fin du XI<sup>e</sup> siècle (fig. 9).

Après l'édification des balustrades et du fronton supérieur, l'avant-toit fut détruit et les matériaux furent réintégrés dans sa partie postérieure. Une analyse technique de l'arrière de cette structure permet encore de distinguer bon nombre des pièces de cette couverture qui devait s'alterner, comme en d'autres endroits de la basilique, avec des modillons sculptés et des rosettes<sup>107</sup> (fig. 10).

Mais la destruction du couronnement de la *Puerta del Cordero* n'a pas seulement affecté l'avant-toit, elle a également déplacé au moins deux rangées inférieures de plus, démontant ainsi la bande épigraphique avec les *tituli* zodiacaux. Située au tout début de la frise, les remaniements modernes ont toutefois respecté sa position d'origine. Toutes les autres pièces restantes ont servi de matériau de construction pour la structure baroque.

106. L'image de la plaque dudit fruit ou plante grasse et celle du poisson de l'écoinçon droit de l'IPCE (11324BP) révèle des données aujourd'hui indéterminables à cause de l'érosion de la pierre. Les parties basses des plaques prennent une forme à bordure délicate profilée aux billettes, à savoir qu'elles furent pensées pour cet emplacement exact. Je pourrais citer plus de photographies à ce sujet mais nous en arriverions toujours au même résultat.

107. La partie arrière du fronton conserve des pierres retouchées et, en particulier, un exemplaire encore identifiable de ce type de rosettes qui auraient constitué les métopes du toit primitif. Je propose en ce sens que les deux modillons déjà cités, gardés dans la galerie sud du cloître, devaient par leurs mesures préparer cette structure.



Figs. 11 A-B. — Reconstitution 1 (réfuté) et reconstitution 2 (défendu),  
*Puerta del Cordero* de San-Isidoro-de-León,  
 (cl. J. A. Moráis Morán, 2016)



À l'analyse technique de ces épigraphes<sup>108</sup>, les mesures révèlent une parfaite adéquation avec la taille des plaques. La longueur de l'épigraphe du Gémeaux s'adapte exactement à la taille de son correspondant figuratif, au point de s'étendre jusqu'à l'espace vide et les trois points de division<sup>109</sup> d'où part le nouveau mot « TAVRUS ». En cela, l'on comprend que les sculpteurs jouèrent avec ces espaces vides au moment d'adapter logiquement l'extension de chaque mot aux dimensions du relief de chaque signe. On pourrait se demander si l'étroitesse de la Vierge, du Cancer et de la Balance n'a pas été conditionnée par la tentative d'adapter la sculpture à l'extension même de l'envergure de chaque mot. Cependant, les dimensions des épigraphes sont un argument de plus pour réfuter l'utilisation du zodiaque en tant que métopes, car dans l'espace existant entre les mots et la séparation en pointillés, il n'y a pas de place matérielle pour un modillon (figs. 11 A et B).

Enfin, la frise épigraphique a couru parallèlement, et au-dessus des signes zodiacaux, car il est de toute évidence improbable de la situer dans la partie inférieure où se développait la voussure de billettes. De plus, il est résolument certain que les reliefs aux deux poissons et fruits furent conçus pour cet emplacement.

Au-dessus de la galerie des signes, l'épigraphe supérieur – coïncidant par la grande largeur de chaque pierre gravée et son format rectangulaire – offrirait une solide base de construction sur laquelle étayer chacun des modillons et métopes sur lesquels reposerait l'avant-toit, de la façon dont l'a vu et dessiné l'artiste.

Dans le cas espagnol, nous nous trouvons bien entendu avant l'avènement de la frise narrative, implantée des années plus tard à Compostelle. Dans le contexte européen, elle se développera par ailleurs en positionnant les cycles zodiacaux au sein des parties inférieures avec des *explanationes* sous forme de frise, courant sur le long des parties supérieures<sup>110</sup>.

José Alberto MORÁIS MORÁN

Université Pontificale Catholique de Valparaíso

108. L'inscription « GEMINI:TAV », conservée dans le Lapidaire isidorien, fait 40x15x28,50 cm. La mesure de la lettre stylisée est de 82 mm de haut, et de 50 mm (lettre V) ou 58 mm (lettre M), et pour les plus larges, l'espace qui sépare un mot de l'autre est de 7 cm, à travers un triple pointillé.

109. Ce système de triple pointillé pour séparer les mots est le même utilisé sur l'inscription de l'effigie de San Isidoro, gravée dans la sixième rangée où l'on peut lire « YSIDO/RVS: ». Les trois points ont aujourd'hui disparu mais sont visibles sur la photographie de l'IPCE (11310BP). Ce détail et beaucoup d'autres attestent de la participation d'un même « *lapicida* » sur diverses parties du portail.

110. On observe cela à Saint Maurice de Vienne. Pour tout ce qui est relatif à l'origine de la frise longue dans la sculpture romane hispanique : M. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (art. cit. n. 88), p. 117 qui soutient également la répartition du cycle zodiacal en forme de frise, de même que l'avait déjà indiqué Moralejo Álvarez dans S. MORALEJO ÁLVAREZ (art. cit. n. 71).